


DOI 10.36074/grail-of-science.02.04.2021.134

## РАЗВИТИЕ СИМФОНИЧЕСКОГО ЖАНРА В ТВОРЧЕСТВЕ ИГОРЯ КОВАЧА (НА ПРИМЕРЕ ПЕРВОЙ СИМФОНИИ, КАК ОПЫТЕ ОСВОЕНИЯ КЛАССИЧЕСКИМ КАНОНОМ).

Грицун Юлия Николаевна 

кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального искусства и менеджмента социокультурной деятельности  
Национальный университет «Черниговский колледж»  
имени Т. Г. Шевченко, УКРАИНА

**Аннотация.** Игорь Константинович Ковач – украинский композитор XX века, представитель харьковской композиторской школы – яркая творческая личность, автор музыкально-драматических, симфонических, камерно-инструментальных произведений, инструментальных концертов, романсов и песен, музыки для театра и кино. К симфоническому жанру композитор обращался в разные периоды творчества, как в раннем, на пути становления (первое симфоническое произведение написано в 1959 г.), так и в позднем (1997 г.). Данная статья посвящена Первой симфонии композитора, раскрытия ее музыкально-тематических и темброво-фактурных возможностей.

**Ключевые слова:** Игорь Ковач, жанр симфония, драматургия, музыкальный язык, оркестр.

Симфоническое творчество композитора многогранно: три симфонии (1965, 1982, 1985), Сюита в 4-х частях (1959), «Праздничная увертюра» (1963), «Симфонический дифирамб» (1972), «Праздничные фанфары» (1977), три сюиты из балета-сказки «Северная сказка» (1983, 1987, 1992), симфоническая поэма «Таврия» (1984), сюита-фантазия «Бемби» (1988), «Диптих» (1997).

Как видно из панорамы симфонических жанров в творчестве композитора, он не был привержен какому-либо одному роду высказывания, охотно создавая различные типы произведений, равно характеризующие его авторскую индивидуальность. И все же, едва испытав свои силы в этой сфере, – в дипломном Фортепианном концерте и первом крупном опыте вне консерваторских стен – Сюите в 4-х частях (оба – 1959), И. Ковач вынашивает замысел Первой симфонии (1965) – в то время «знака» композиторской зрелости, на что он – как сложившаяся личность с большим жизненным опытом – имел все основания. Две следующие его симфонии написаны с большим временным отрывом (1982, 1985), что вряд ли можно объяснить охлаждением композитора к этому жанру. Причину некоторого дистанцирования от него следует искать в той ситуации, которая сложилась в советском симфонизме 1960-1980-х годов. Усиление композиторского «своеволия» в эти годы, вызванное стремительным поглощением

художественного опыта западного искусства XX века, дестабилизация устоявшегося эстетического канона привели, как известно, к «симфоническим исканиям», которым посвятил свой капитальный труд М. Арановский [1]. На материале произведений русских композиторов и представителей союзных республик – прибалтийских, закавказских, среднеазиатских – ученый рассматривает различные подходы к обновлению жанра в его взаимодействии с музыкальным языком и композиционной техникой. Украинская симфония остается «за скобками» названного труда. И дело, разумеется, не в пренебрежении к достижениям ближайшего географического и исторического «соседа», а в своеобразии пути становления национальной симфонии. Словно вступая в диалог с М. Арановским, Е. Зинькевич [2] характеризует состояние жанра в Украине 1960-х годов как продолжение «классической» линии советской симфонии, связанной с именем Б. Лятошинского. Это, бесспорно, не означает бесконечного клиширования найденного художественного решения, о чем можно судить, в частности, по музыкальной практике композиторов-харьковчан. Так, например, Третья симфония Д. Клебанова написана в 4-х частях-новеллах (1952), а Третья же симфония другого корифея харьковской школы, В. Борисова, предназначена для камерного оркестра (1978). Представитель творческой молодежи В. Губаренко в 1960-е годы создает оригинальную по замыслу Камерную симфонию №1 для скрипки с симфоническим оркестром, *op. 14* (1967). И все же, Е. Зинькевич правомерно отодвигает сроки «динамики обновления» с 1960-1975 годов, как у М. Арановского, фактически, на 1970-1980-е годы, называя в качестве точки отсчета 1973 год, когда на молодежном пленуме СК Украины были впервые исполнены Симфониетта Е. Станковича и «Сад божественных песен» И. Карабица [2]. В харьковском регионе скачок в трактовке жанра осуществил в эти десятилетия В. Бибикич, написав в 1976 году оригинальную по музыкальному языку и композиционно-драматургическим приемам Четвертую симфонию для камерного оркестра, *op. 29*, а в 1979 – представив образец «вокальной» симфонии в Шестой, *op. 38*. Продуктивно работал в симфоническом жанре В. Губаренко. В это десятилетие им созданы Камерная симфония № 2 для скрипки с симфоническим оркестром, *op. 29* (1978), Камерная симфония № 3 для двух скрипок с симфоническим оркестром, *op. 36* (1983), Симфония № 3, *op. 23* (1974).

Чуть позже на новации в области этого жанра откликнулся И. Ковач, далеко уйдя во Второй и Третьей симфониях от классического композиционного канона и впитав многие элементы музыкальной речи, обогатившие в ту пору композиторский тезаурус современности. Тем самым, индивидуальный путь, который Игорь Константинович прошел в жанре симфонии, совпадает – и по времени, и по существу – с меняющимися художественными представлениями о нем в масштабах региона, республики, страны. Заметим, что в отличие от В. Губаренко, В. Бибикича, Е. Станковича, достигших к 1970-м годам тридцатилетнего возраста, когда наработанный опыт идет рука об руку с энергией и дерзостью молодости, И. Ковач подошел к этому рубежу в тот период жизни, когда радикализм решений приходит после долгих раздумий, требует колоссальной внутренней работы и

професійного самосовершенствования, а также – психологической мотивации.

Говоря о И. Коваче-симфонисте, следует учесть, что он является автором не только симфоний, но и других симфонических жанров, каждый из которых обобщает одно из важных слагаемых его творческой индивидуальности. Значительное количество сюит отражает присущую сочинениям композитора «монтажность» драматургии, симфоническая поэма «Таврия» раскрывает интонационно-ритмические истоки его стилистики [3], ряд увертюр и «Симфонический дифирамб» представляют экстравертную направленность его музыки на коммуникацию со слушателями. Одновременно, между всеми симфоническими произведениями происходит постоянный взаимный обмен художественными идеями, что обеспечивает их стилистическое единство.

Симфония № 1 представляет собой четырехчастный цикл с сохранением традиционных амплуа частей: сонатное *Moderato*, Скерцо, «лирический центр», финал. Говоря о следовании композиционно-драматургическому канону, следует уточнить, что И. Ковач ориентируется на тип эпического русского симфонизма Н. Римского-Корсакова, А. Бородина, М. Балакирева, А. Глазунова, преломленных сквозь призму прокофьевской интерпретации. Темповые обозначения часто пишутся на русском языке, в стилистике прослеживаются связи с русскими же фольклорными истоками, широко применяется экспозиционный способ изложения музыкального материала, «готовая» мысль, в основу драматургии цикла заложен принцип картинного сопоставления разнохарактерных частей со Скерцо на второй позиции, рельефно оттеняющим неторопливое течение музыкальных событий, заданное начальными тактами первой (Сдержанно, повествовательно). В некоторых чертах Симфонии угадывается сходство с Седьмой симфонией С. Прокофьева: помимо принадлежности одному типу симфонизма, это касается выбора тональности – *cis-moll*, подмены сонатного *Allegro* повествовательным *Moderato*, обращения к вальсовой стилистике, акцентирования роли побочной партии. Вместе с тем, было бы неверно видеть в «лебединой песне» русского классика XX века модель для сочинения украинского композитора. В Симфонии И. Ковача тесно прослеживаются такие свойства его собственного мышления, как «монтажность» в соединении контрастных тем и образов, их периодическое возвращение, рождающее особый алгоритм повторяемости композиционно-драматургических единиц. Своеобразие логических конструкций определяет ход музыкальных событий сонатного *Moderato*, разделы которого различаются в том числе по темповому признаку с выделением более быстрым темпом разработки, что напоминает об аналогичном драматургическом приеме в Шестой симфонии П. Чайковского, а также сонатных *Moderato* и *Adagio* Д. Шостаковича, но с иной образно-эмоциональной окраской. Учитывая факт совпадения кульминации разработки с началом репризы, можно сделать вывод о привнесении в эпический симфонизм некоторых особенностей драматического. С симфонизмом Д. Шостаковича сочинение И. Ковача роднит прием образной трансформации, восходящий к романтическому тематическому оборотничеству. Так, лирический тематизм I части превращается в гимнический, а скерцозный – в маршевый. Известной

отстраненности повествовательной манеры высказывания также препятствует ритмическая организация Симфонии, отличающаяся частой сменой пульсации, многочисленностью всевозможных *ostinato* – очевидные проявления кавказских фольклорных влияний на композиторский слух И. Ковача. Ими же объясняется и его звуковысотное мышление. Оно тонально, что подчеркивается неизменно выставляемыми ключевыми знаками, но ладово заострено. Автор обращается к диатоническим ладам, широко использует возможности мажорно-минорной переменности, обращается к целотоновости. Гармоническая вертикаль изобилует такими приобретениями музыки XX века, как аккорды квартовой структуры, параллельное движение секст-, квартсекст-, септаккордами, тритоновые последовательности. Мелодическая напевность, широта дыхания, развернутость тесситуры сочетаются с интервальными скачками, в частности цепочками тритонов и чистых квинт.

В Первой симфонии ясно заявило о себе тембровое чутье И. Ковача, внимание к оркестровому колориту. Так, в лирических эпизодах он соединяет звучание фортепиано с треугольником и флейтой пикколо, в маршевых темах рояль трактуется как ударный инструмент. Заметим, что группа ударных и далее будет интересовать И. Ковача и как носитель специфической фонки, и как способ акцентуации ритмической пульсации. Думается, что, несмотря на популярность этих инструментов у композиторов XX века, приверженность к ним Игоря Константиновича во многом обусловлена не только данной тенденцией в музыкальном искусстве современности, но и ушедшими глубоко в подсознание детскими впечатлениями. Среди излюбленных оркестровых приемов И. Ковача, обнаруженных в Первой симфонии, назовем частые контрасты густых *tutti* с участием меди и ударных и призрачных *solis*, а также восходящие движения в партитуре по тесситурному принципу: фаготы – кларнеты – гобои – флейты (например, кода I части, ц. 19).

**Выводы:** Первая симфония является первым образцом симфонического жанра, принадлежащая И. Ковачу. Ее можно охарактеризовать как опыт овладения симфоническим каноном, привнося в него черты авторского начала, проявившегося в музыкальном языке, композиционно-драматургических решениях, оперировании сложившимися структурными единицами.

#### **Список использованных источников:**

- [1] Арановский, М. Г. (1979) *Симфонические искания : пробл. жанра симфонии в сов. музыке 1960—1975 годов* Ленинград : Сов. композитор, Ленингр. отд-ние.
- [2] Зинькевич, Е. С. (1986) *Динамика обновления : укр. симфония на соврем. этапе в свете диалектики традиций и новаторства (1970 - начало 80-х годов)*. Киев : Муз. Україна.
- [3] Грицун, Ю. Н. (2010) *Драматургические особенности симфонической поэмы «Таврия» Игоря Ковача. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : (1), 127-130.*